

Halyna Yastrubetska**EXPRESSIONISTIC REPRESENTATION
OF WESTERN UKRAINIAN MAGAZINE "VIKNA" in 1930's**

Lesia Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

Галина Яструбецька**ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ
ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКОГО ЖУРНАЛУ «ВІКНА» (1930-ТІ)**

Abstract: In the article the attempt was made to determine the stylistic paradigm of Western Ukrainian magazine "Vikna" in 1928 – 1932. It is proved that true content of published works in magazine in the context of stylistic identification does not include all the demands of the program, declared by its founders. This program focuses primarily on the ensuring the ideological demands and needs, dictated by the specificity of time of social instability and revolutionary changes in society. Expressionistic constituent was defined as such that influences essentially the general stylistic image of the publication. V. Bobynskyi was defined as the most successive expressionist among the authors of the magazine "Vikna". The stylistic correction of the writers' work of O. Havryliuk and S. Tudor was made. Ukrainian expressionistic genealogy was completed with genres of reporting and fact assembling.

Keywords: magazine "Vikna", ideology, poetics, genre, radical expressionism, stylistic dominant

У 30-і роки всі українські літературно-художні явища, які належали до модерністично-аванґардистського комплексу, були представлені як неефективні для відтворення процесів, пов'язаних з побудовою соціалістичного суспільного ладу, і навіть шкідливих завдяки культивуванню суб'єктивізму, індивідуалізму, естетства. Зокрема, експресіонізм інтерпретували як напрям, що в основу свого методу поклав анархо-соліптичний протест, зумовлений не-

виразністю політичних поглядів, нерозумінням історичних подій, поетика якого характеризується ієроґліфічною манерою письма, нагромадженням жахів, жорстокости, болю, потворного, що перебувало у невідповідності з уявленням соціалістичних ідеологів про цінності мистецтва слова.

Крім того, 1930-ті роки історії розвитку експресіонізму як структурованої системи, оприявленої в конкретних історичних умовах і на-

віть локалізованих територіяльно (Німеччина), репрезентовано, зазвичай, як період згасання явища, що «доживає вже свій недовгий, але гучний та імпульсивний вік», сповнивши «своє завдання деструктивного, пробоевого авангарду» [8, 269].

У контексті спростування такої позиції, досить поширеної щодо явища літературного експресіонізму загалом, а не лише європейського театру 1930-х, як то мав на увазі Микола Гнатишак, вартою уваги є діяльність часопису «Вікна». Цей журнал, заснований у листопаді 1927 року, об'єднали пролетарських письменників на чолі з «новонаверненим комуністом» Василем Бобинським. Ідеологом колективу, згуртованого навколо «Вікон», став Степан Тудор, який перейшов з «Культури» в 1928 році. Незадовго «Вікна» стали органом групи «Горно», а посаду головного редактора й головного критика обійняв С. Тудор, який пропагував принципи класовості й партійності літератури як визначальні.

Оцінка змісту публікацій «Вікон» без ідеологічного упередження, без нинішніх літературознавчих стереотипів, які стали результатом задекларованої «Вікнами» спільної з комуністичною ідеологією світоглядної платформи, дасть підстави ствердити, що завдання «бути ареною, на якій мали б змогу свобідно виявлятися культурні зусилля й досягнення молодих творчих сил Західної України» [2, 474], було значною мірою зреалізовано. Саме цей часопис у 30-х роках ХХ століття проявив експресіоністичну «температуру душі» (Дмитро Донцов) і

курс на окцидентальність у формі радикального експресіонізму.

Роман Драган – один з постійних авторів журналу «Вікна». Саме до його оповідань, новел може бути достосований термін, що його знаходимо в праці Романа Олійника-Рахманного *Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1930 роки)* – динамічний традиціоналізм, яким автор об'єднує таких письменників, як Василь Стефаник, Леся Українка, Марко Черемшина, Олена Пчілка. Твори «динамічного традиціоналізму», звільнені від «українського етнографізму й натуралізму і виділяються зображенням «дійсно трагічної істоти життя»; у них величне домінує над красою, а творчість над матерією, з якої твориться» [19, 48]. Є підстави провести паралель між поняттями «динамічний традиціоналізм» та «експресіонізм». «Кавалок» болю й образи – Тимко – герой оповідання *Марш* Р. Драгана. Біль Тимка – це біль усіх покалічених і обкарнаних війною. «Тимко – шматок палки, якою били, а потім кинули зломану в кут» [13, 45]. «Безліч інвалідів без рук, без ніг, без очей, дивачні постаті з покрученими членами тіла, з деформованими м'язами, зібралися кругом Тимка. Тьма непроглядна. І всі грають марш, милицями такт відбивають. Тимко з ними, Тимко дірігує.

Потім усталилися всі в безконечний похід і йшли» [13, 49].

Значною мірою, якщо відокремити «плачливу» (Євген Маланюк), народницьку прозу, мала проза «Вікон» є експресіоністична – на взірць новель Василя Стефаника та Миколи Хвильового, зокрема, їх імпресіоністично-експресіоністична



модифікація (Роман Драган, Антін Костевич, Остап Курган, Іван Михайлюк).

«IV. А верхами, що перше ще нічого не було – червоні полотна розгортаються вогнями. Одно, друге, третє...Та баді ненадовго приростають до червоних верхів, бо чорна копиця з блискучою головою вже далеко. Баді в страшних судорогах. Баді вростаються страшними ячима в червоне на блискучому і вмиє холонуть.

– Кров...

V. Село у русі. Село у тривозі. Село танцює. А верхами шумлять буйно смереки. А верхами по зелених смереках, одна за другою червоні стрічки виростають і розсипаються далеко по горах криваві фарби» [18, 7] – це фрагмент твору І. Михайлюка *Червоне*.

У творах наперекір заданій «пролетарській» ідейності проступає первісна субстанція (трансцендентальне «єго»), закладена у глибинах селянського духу, яка має назву «любов до землі» і яку не можна зрушити свідомістю, бо це – дання з засуду Божого. Гін природи хлібороба – всупереч заданій, нав'язаній соціумом ідеї (*Колоски* І. Михайлюка).

Втрата ґрунту під ногами, голод – «той стоногий, мерзкий павук, що невтомно плете під серцем павутиння смерти. Він кусає нерви і смокче людський віддих. Його гидкі мацки сплетені в зубчасте колесо, що сказано танцює в животі, розтягає й шматує кишки, скроплює їх жовчю, рве на кусні шлунок. Голод, що каже людині глодати зимний мур, жертви заболочені клапті одєжі й жадібно хлебтати власну кров з прокушеної рани» [15, 3] – позаіс-

торичний, асоціяльний, тотемний голод як один з рушіїв людства (*За-ломився* О. Кургана).

Експресіоністичну стильову палітру «Вікон» доповнює «експериментальний психологізм» (К. Яран) повісти *Молошне божевілля* С. Тудора та інтроспективна *Поема про петлю* Олександра Гаврилюка.

Текстів саме такого ґатунку передовсім стосується фраза зі статті Миколи Чавунного *Критика й критики*: «У творах мусить бути загострена ідеологічна якість», – каже редакція («Вікон» – Г. Я.) і сама грішить проти цієї вимоги. Стиль *Молошого божевілля*, який, на думку читачів «Вікон» «вимотує не лиш нерви, а й печінки» [11, 60], викликав немало суперечок щодо своєї природи, але передовсім звернув на себе увагу невідповідністю між пропагованою самим С. Тудором комуністичною ідейністю та ідеологічністю і стилістично-формально-змістовими експериментами, наявними в *Молошному божевіллі*.

На екстатичну та екзотичну (як для українського видання, що виникло на ґрунті чітко окресленої советської ідеології) природу твору вказував уже підзаголовок: патетична повість про Міру, Лі й колектив. «Тудор, стилізатор на зразок Берента, дає цікаві психологічні студії революціонерів (*Червоний усміх*) і людей, що стоять поза революцією (*Куна, Мати*), осягаючи в парі із глибиною аналізу непересічні цінності формальні», – таку оцінку отримав С. Тудор у *Голосах про «Вікна»* [9, 91].

«Такий бурун – крутіж! Паде насалю згори й ламає спини взад, вперед і кидає в клекіт, зойк і свист_ _

Дикий, нестримний крутіж –



швиляє товпою туди-сюди, від стіни й до стіни назад, – виринає шматочками з нутра й як у прірву, в ломки, – у двері _ _

Го-го-го-го _ _

Сліпий, божевільний крутіж! – Налітає з бігу на штики, на блискучі штики й загинає в скрутінь і кружить і кружить _ _ _» [21, 21].

Процитований уривок тексту разом із фразою «Тисяча небезпек і одна мати, ТИСЯЧА Й ОДНА МАТИ» [21, 17] – ілюструють ідею та експресіоністичне стилістичне форте *Молошого божевілья*. С.Тудор у пляні задіявання зорового фактора та колажного принципу композиції у здійсненні творчого задуму перевершив і самого Миколу Хвильового. Імітація крутежу, виру, блиску, миготіння, розпадання тексту, фрази й окремого слова на знаки, лінії, безконечники, спіралі покликані перевести зримає, видиме, логічне в площину ірраціонального, в сферу глибинних ритмів: народження – життя – смерті.

Проголошена С. Тудором стильова ідея ОРС (оголеного руху слова), втілена в *Молошому божевільні*, виявляє спорідненість з провідними настановами експресіонізму.

Експресіоністичні умови існування Олександра Гаврилюка (за 10 років – 14 судових процесів, тортури на допитах, концтабір) не могли не позначитись на способі художнього мислення. Експресіоністичні психологічні доміанти зламу, кризи, травми у *Поемі про петлю* революційним соціальним контекстом не нівелюються, а увиразнюються. Емоційно та екзистенційно – це біль людини, яка стає супроти жорстокого, абсурдного і закостенілого в

стереотипах світу. «...Жах незнаний, жах безтямний, божевільний перейняв мені у тілі і потік – горів по жилах замість крові... (Горде місто сірий камінь, твердий камінь, по камінню табунами йдуть двоноги. Коли гинеш, може хоч щоб брук заплакав, чи щоб пальцем хтось кивнув тобі на поміч?). І рвонулась я наїжена, шалена, «утіче?» О ні! Хіба життя із мене! Слухай слово це! – у всесвіті каміння проститутці так зустрінулась ЛЮДИНА» [6, 9].

«Всесвіт каміння» (метафора жорстокого, байдужого світу) і людина – ця відпочаткова експресіоністична парадигма характеризує *Поему про петлю* О. Гаврилюка, інтегруючи психологічні, морально-етичні модули в площину глобалізму. Винесення в заголовок поняття «поема» вказує на наявність римо-ритмічної архітекτονіки, хоча поетичний дискурс візуально не виокремлений, чим О. Гаврилюк, згідно з властивостями синкретичного жанру поеми в прозі, зближує метафорично і стилістично опоетизований текст з розмовним. Термін «поема» в заголовку містить також і вказівку на інтенсивність ліризму, що сягає високих патосних реєстрів. Семантичний вузол понять «поема» і «петля» виявляє гротескну ситуацію, що є ознакою експресіоністичного зміщення змістових плянів, деформації емоційного простору в напрямку страждання і смерті. Словосполучення «поема про петлю» – вибух образу, розірвана силою ліризму змістова поверхня, репрезентація в назві «автентичного експресіонізму» (Ернст Блох). «...щось сталося ціле Я моє зламалося» – «тупо і зимно». З позиції «поза межами болю» ди-



виться на себе головна діюча особа твору [6, 9]. Ляндшафт міста («темна мокра слизька паша») конфронтує з ляндшафтом закривавленої душі жінки. Здійснення самої себе відбувається через «рух віри силою абсурду» (С. К'єркегор). Це – віра в петлю. «Як повішусь хоч вгорі над цілим містом, то чи хоч щоб ситим жаль був, або сором? – труп сензацією їм, а не докором _ _ _ а як кат з борні на шибеницю втягне, буду їм немов упир важкий над містом, і над цілою країною зависну» [6, 12]. Героїня *Поєми про петлю* О. Гаврилюка нагадує Олеса з оповідання *Гайдамаки* Валер'яна Підмогильного: обоє потрапляють у вир боротьби не через ідейні переконання, а з особистих мотивів. Спроба О. Гаврилюка надати рефлексіям жінки «революційного» забарвлення не ретушує к'єркегорівський відчай, що є змістом ліризму твору, не відміння експресіоністичної репрезентації фрагменту людства (саме на такий масштаб здобувається сповідь жінки). О. Гаврилюк просторову конфігурацію *Поєми...* утримує у площині того експресіонізму, який у малярстві можна назвати урбаністичним, який з поняттями «соціальна теорія», «мегаполіс» становить один контекст. О. Гаврилюк вибирає три експресіоністичні репрезентації: освітлення – темрява (нічне місто, нічне життя повії); точка, з якої постає дійсність – зашморг, петля для повішення; використання прямих ліній – це обриси міста, бруківка («кам'яний» ляндшафт) і навіть патьоки дощу: «Був холодний і плюгавий, брудний вечір, брудне небо з себе дощ брудний цидило, бо над містом небо димом закоптіле, коли дощ іде, то копить об-

миває і на брудний брук вода брудна спливає» [6, 8]. Місто як вмістилище і зразок потворности цивілізації, викидень соціотехнічного організму, непорозуміння природи з архітектурою, джерело ворожости й загрози для людини – таке переживання міста цілком вписується в експресіоністичний психологічний дискурс. Урбаністичні артефакти у філософії ляндшафту *Поєми про петлю* мають призначення явити таку що протиставляється індивідові, роздроблену, розколоту архітектурними плянами, статичну реальність. Геомерія і розпач – просторово-емоційна парадигма *Поєми про петлю*, усередині якої – людська істота, скована раціональними, об'єктивно-технічними відносинами, позбавленими основних елементів людської спільности. Місто у *Поємі про петлю* постає як зрима оформлена соціологічна сутність, живий організм, важкий і знерухомілий, чия основна функція – поглинати людей (образ новітнього казкового дракона, трансформований архетип). Світло душі поганьбленої, але не zdegradованої жінки-повії і темна брудна пляма міста – їх рух змістовими та емоційними траєкторіями твору становлять джерело динамічності текстових структур *Поєми про петлю*, утримуючи їх у межах експресіоністичних просторових концепцій.

Для О. Гаврилюка в *Поємі про петлю* не виявляють себе як протилежні Актуальність та Історія. Так, як у німецького апологета експресіонізму Ернста Блоха (учня Георга Зіммеля), що зробив солідний внесок у розробку філософії утопічного експресіонізму, в цьому творі українського прокомуністичного автора

«єдиною турботою Утопії (в цій ситуації це – фата моргана суспільства рівності й братерства, здобутого революційним шляхом) є «теперішність» як вимога зірвати маску добродійства з «круглотварого, білолицього» панства, зруйнувати урбаністичну мітологію як застереження проти процесу нівелювання і деградації, примітивізації й оміщання: «Гей панове білолиці круглотварі, ви суспільности основа і підпора, ви культури європейської оздоба! – ви купіть собі газету на бульварі...

Пан редактор ... дав в газеті сто сензацій диво в диво, щоб із жиру не було вам сумно-банно... Ось вам, прошу, цей пожарик у Мадриді, найтвердіші навіть нерви розворушить, в Дюссельдорфі знову ж хтось дівчаток душить, а й у нас також не гірше, як на світі. На потіху вам новинок ми зібрали: самоходом одну жінку задавило, інша ж знову свого мужа отруїла, комуніста за летючки розстріляли. Прощу, прошу, насолоджуйтесь, хто хоче, ми назавтра ще знайдем емоцій нових, – ах як мило піднебіння це лоскоче, наче запах ще паруючої крові!» [6, 8].

Антитетична природа психологічної колізії: ожиріння свідомости, пересичення жовто-бульварними емоціями і спрага людини в собі, віра в незнищенність людяности серед «всесвіту каміння» є основою динамічності твору, трагічної напруги, котра отримує масштаб експресіоністичної.

Експресіоністична парадигма журналу «Вікна» включає і жанри факто-монтажу (С. Тудор, *Блазни на пожарищі*) та репортажу (Р. Драган, *В гавані золотих гейзерів*). Лев Шіллер, режисер львівських польських

театрів 1930-х років, пропонуючи аналіз сценічної творчости крізь призму стильових напрямів і течій, а також жанрів, зауважує: «Найважливіша добича утилітарної драматургії – це, без сумніву, два нові роди вистав: репортаж і факто-монтаж. Перший драматизує з можливо найбільшою об'єктивністю автентичні події, що мають суспільну або політичну вартість; другий відкидає анекдот й драматургічну конструкцію й на спосіб безфабулярних фільмів Айзенштайна, Пудовкіна, Турина чи Рутмана або на зразок кабареетової ревії в'яже ідейними зв'язками поодинокі факти з колективного життя й пояснює їх значення у промовах, статистичних цифрах і вичерках, киданих на екран, чи в кінці в кінематографічних проєкціях, що дають історичний або доказовий матеріал» [16, 59]. Обидва види літературної творчости, репрезентовані, текстами С. Тудора і Р. Драгана, забезпечені експресіоністичним статусом завдяки характеру представлених інформаційних блоків.

«Діло, 11 вересня 1930.

Підпали

.....

Діло, 16 вересня 1930.

Голос на пустині

.....

Діло, 21 вересня 1930.

Прикре і болюче» [20, 67].

.....

«Діло, 24 вересня 1930.

Пацифікація і реванші.

.....

Діло, 27 вересня 1930.

Українське населення криється по лісах...» [20, 68].

Така максимально стисла або більш деталізована інформація

стосується особливо напружених, драматичних і трагічних ситуацій в суспільно-політичному просторі Галичини: загострення українсько-польських взаємин зі всім спектром наслідків – диверсіями, підпалами, переслідуваннями, депресіями на рівні ментальности, що ставить під загрозу всі прояви життя краю. Мова факто-монтажу – найбільш адекватна розбурханому нестабільному, зрушеному з осі часові. Цим забезпечена актуальність. Однак відбір інформації здійснено за експресіоністичним принципом – кризи, болю, травми, яких завдано і які переживаються суспільним організмом.

Ілюстрацією до радикального експресіонізму є репортаж Романа Драгана *В гавані золотих гейзерів*, видрукуваному в часописі «Вікна» за липень-серпень 1930 року. Р. Драган руйнує стереотип сприймання творів цього жанру як меншовартісного, порівняно з власне художнім, виду літератури. Техніка репортажу виявляє свою подібність до фільмотворчості (добір фрагментів, змонтованих в одноцілу композицію з огляду на якусь провідну ідею), чим репрезентує один з важливих принципів структурування експресіоністичної поетики, а саме фрагментність, розірваність. Окрім того, репортаж демонструє суто суб'єктивний підхід до вибору «вибухових» фактів, які розривають соціальну поверхню, що, як і факто-монтаж, виявляє відповідність ще одній фундаментальній zasadі експресіонізму – послуговуватись ідеєю як регулюючою нормою. «У репортажі відкидаються рішуче [...] ліричні розводнювання й нюансу-

вання, психологічні аналізи характерів, розробка деталей і побічних мотивів... У репортажі немає розгортання одної суцільно збудованої фабули, але дається низка окремих фабульних моментів, що їх лучить у цілість загальне наставлення теми. У динамічному розгортанні й чергуванні цих поокремих елементів виступають синтетичні ознаки показуваного комплексу фактів, з яких узагальнюється якесь суспільне явище», – писав К. Яран у статті *Про репортаж*, опублікованій у «Вікнах» (1931 рік, Ч. 6)» [23, 33]. Природа психологізму «мистецького репортажу» (К. Яран) суголосна природі експресіоністичного психологізму.

Об'єктом переживань М. Драгана стала «...безодня, де родиться скажений зик, стокрилий гамір, що чорними зявами вхлинає в себе енергію десятків тисяч рук і легенів... _ місто Борислав у стані нафтодобувної лихоманки» [12, 29]. «Ця саджанка розперезаного ЗАХЛАННОГО ХЛЕБТАН-НЯ дорогоцінної юшки, що вариться в надрах землі з вітамінів глухих, камінних шарів.

Ця симфонія заліза, електрики, пари й напнутих людських м'язів, обмежена фугами могутніх б'ючких фонтан столістого, нафтового пекла... Це поема, це...» [12, 29], – така панорамна картина є результатом трансформації гострого злободенного матеріалу в архетипної природи переживання абсурду людського існування, одвічного протистояння світу халуп та світу палаців, рабства й свободи. «Із гір іде сухий вітер бойківської нужди, долами села стогнуть, а Борислав вариться. В робітничих жилах стинається кров у сукровицю, подібну до брудної води,

що кранами напуває весь Борислав. Провісне явище недалекої бурі» [12, 34].

І факто-монтаж С. Тудора, і репортаж Р. Драгана свою експресіоністичну спрямованість виявляють через добір і укладання обсервацій, що є не просто фокусом соціальної диференціації та перетином соціальних систем, але й подіюмом, де вишикувались колективні сутності як результат перебутих взаємодій та потрясінь. Ядерний, лапідарний зміст знайшов адекватну, затребувану часом форму, котра поширена була в світовій літературі й мала резонансні об'єктивзації, такі, як *Репортаж зі зашморгом на шиї* Ю. Фучека. Один зі співавторів журналу «Вікна» В. Дмитрин в огляді під назвою *На критичних позиціях* зауважив, що групі пролетписьменників потрібно організовувати тематику творів «на коротку мету – згідно з потребами боротьби. Це вже не буде віддзеркалення дійсності, але самий тісний зв'язок із нею, це буде сама практична дійсність. Само життя вливатиме життя у пролетлітературу» [10, 31]. В. Дмитрин сфокусував увагу на важливій якості експресіоністичного тексту – відсутності дистанції між суб'єктом та об'єктом.

Поетична експресіоністична тенденція журналу «Вікна» має достатньо виразний і утривалений в часі вияв на рівні стильового профілю часопису в цілому, хоча з позиції стильової диференціації окремого доробку ці експресіоністичні презентації спорадичні, дискретні (Агата Турчинська, Влас Мизинець, Максим Стецишин, Володимир Гамулець, Степан Юрій Масляк).

Степан Юрій Масляк – «поет

полум'яного патосу і чіткого соціального сумління» [1, 25]. У поемі *Пролом*, що вже заголовком вказує на проблему розірваності й глобальної травми, на тлі національних боїв західно-українських земель в 1918 році змальовує пробоїну, рану, яка доконується в душі галицького українського інтелігента.

Страшна грізьба:

Крик перейнятий:

«Моя земля! – Дитина!

– Рідна мати! –

Хрест із горба!!»

Замовкло! – мов сійба

Кров падала –

чей буде внук збирати.

.....

Люд вбитий на хрести –

Цвях, шнур і ремінь...

Мені ж ув очі вбили

гострий кремінь

Його кати.

Дивлюся я з моєї висоти

У вічну темінь... [17, 2].

Жанр експресіоністичної поеми представлено на сторінках «Вікон» творами *Охляло місто* Я. Кондри та *Пацифізм* К. Ярана.

На устах у вас

заковиристі лозунги,

від воєнних жажіть –

нервовні екзальтації,

проливаєте сльози

над перстнями,

що їх не можна накласти

на відрізані пальці.

Розмазуєте страховища фронтів,
льохи шансів, боєвища трупів,
оправляєте в рямці
бруд і воші
і розтерзані тулуби,
свою чулість зливаєте

в ложці теплої зупи [23, 9].



Серед експресіоністичної поезії, що характеризується надміром, пересадженням у емоційно-почуттєвій парадигмі, насиченістю, різкістю барв, глобальністю ідейно-змістових вимірів, космічними ритмами, на особливу увагу заслуговує поезія Василя Бобинського. Експресіоністом першої величини виступає В. Бобинський не тільки на Західній Україні, а й у українському красному письменстві загалом. У період з 1928 по 1932 рр. у «Вікнах» було опубліковано фрагменти поеми *Смерть Франка, Три портрети: Фрагменти, Слова* (заспів до поеми *Запалюєм вогні*), *Рука на бруку* і розділ з роману, названий *Роман починається так...* (фрагмент з незбереженого роману *Львів*). «Я любив Бобинського як поета за його добрий поетичний смак, за його нетрафаретність стилю, за його постійне шукання оновлення поетичного слова, за його неологізми, метафори й одночасно за його талант органічно поєднувати високий, навіть модерний мистецький рівень з актуальними суспільно-національними проблемами свого часу» [14, 341], – згадував Григорій Костюк.

«Слова як горен, полум'я, порив, бунтарський гнів», «бризки з кратерів підземних жил», слова, що в їх лоні «пашить вогнів родильних жар» – така поетична програма В. Бобинського, накреслена в заспіві *Слова*.

Г. Костюк назвав В. Бобинського «гідним продовжувачем Франка, його стилю». Поема *Смерть Франка* демонструє таку міру проникнення у світ генія, яке можливе тільки на рівні архетипного «я».

Мовчав. Та біль
надлюдської розпуки
щось вивертав у йому
до основ,
як грім, що дуба
роздере на шути.
Аж кліть грудну
надвоє розколов
і м'яса шмат шпурнув
йому в долоні,
що димився й ронив
перлисту кров [2, 220].

В. Бобинському вдалося побачити І. Франка в аспекті феноменології – розщепити його сутність до глибин трансцендентного «єго», своїм єством поета відчутти і вказати на один з непереборних, а сьогодні, в постмодерному контексті доведеному до крайньої межі, конфліктів «слова іпостасного» і слова профанного, аристократичного і плебейського. «...Кому ж ліпше й тямити в сьому ділі, як не самим творцям? Постороння обсервація тут майже неможлива...», – ствердив свого часу Іван Франко [22, 59].

Можливості слова – вони змарновані людиною чи продумано спрямовані у заздалегідь визначене русло?

Бо хоч який величний,
гордий храм
красі й думкам створили
тисячліття,
та хлоп ще завжди – мудь, свиня
і хам,
і робітник ще все – погній
і сміття... [2, 208].

І. Франка В. Бобинський поставив у контекст вогню його власного слова:

Крутежі, чортоторії, вири
б'ють в опоку кори,
набухають, як вирла.

Знизу
вогнянії полум'яні гирла
ригають раз у раз,
і ще, і ще, і ще [5, 3].

Архетип мови і його семантика – трагічний поступ «Слова, котре було першим» крізь людську історію – цей зміст Франкової поезії у найдосконалішому її вияві відчитав Василь Бобинський, випередивши Тамару Гундорову з її студіями про не-Каменяра майже на століття.

На гностичній площині Франкового «я» у поемі В. Бобинського біль виступає «чорним квадратом Малевича». «Кров словам приносить новий зміст» [4, 4] – ці слова з поеми *Запалюєм вогні* – програмово експресіоністичні.

Кров, біль і страждання – емоційно-сміслові апелятиви роману В. Бобинського *Львів*, який у повному обсязі не зберігся. Сьогодні наявні три розділи, які вперше було опубліковано в книзі *Гість із ночі* (1990): *Батько*, *Роман починається так*, *Львів, містечко в центрі континенту*. Фрагмент твору під назвою *Роман починається так* видрукував журнал «Вікна» у числі 5-ому за 1932 рік. Заголовок скеровує думку в напрямку сприймання цієї частини як зачину, однак хронологічно вона друга. Перша (*Батько*) виконує функцію психологічної «надбудови», подібно як у *Хіба ревуть воли, як ясла повні* Івана Нечуя-Левицького. Кров у значенні смертельної травми і кров як генетичний фактор лягли в основу «фізіологічної психології» (Вільгельм Вундт) головного героя Степана Крайнього. Саме про таку властивість людини, названу «великим законом не пропащої сили», писав Іван Франко у статті *Із секретів*

поетичної творчості [22, 61]: «...Що раз напечатано в комірках нашої мізкової матерії, се лишається нам на ціле життя, тільки що не все те може чоловік після своєї вподоби мати на свої послуги, а не раз треба якихось особливих обставин, щоби давно затерті враження прикликати знов до життя» [22, 61]. У точках розриву свідомости проступає пам'ять (особиста, родова, загальнолюдська), що репродукується в образах, які, логічно, мають архетипне походження.

У Степана Крайнього сприймання світу й себе у ньому визначилося ситуацією з дитинства, коли «щось сіпнуло Степана за руку, стиснута в пальцях галузка тихенько тріснула, фітькнула в повітря, і з неї бризнула цівка крові...

Вона чвиркала вгору, від неї лопотячий прапор повітря став миттю червоний, вона підступала з землі, прибувала, як повідь, вона вже заливала груди, шию, підступала до уст...» [2, 337]. Морально-етичний, а загалом ідейний кодекс Степана формуватиметься і визначатиметься пережитим того ранку, в дожданні якого «була невимовна тривога: мало статися страшно. Вже ніколи не вернуться *тамті* світанки» [2, 336] (письмівка моя – Г. Я.). Була проведена межа, після якої він бачив кров «в усім живім і мертвім» [2, 340], а також чув крик матері. «Мати лежала горілиць на возі і кричала. На наказ офіцерів, курат був знову між ними, її стягнули на землю. Степан побачив голе тіло, але не стидався: його вже після перших ударів не можна було вважати за людське, сором'язне» [2, 338].

Джерело і спосіб смислової перцепції (відбір вражень зверхнього

світу) В. Бобинського виявляє експресіоністичний критерій – це травма, біль, кров, смерть, криза і, відповідно, образна структура відповідає цьому своїм смисловим і емоційним наповненням.

Соціально-історичні ознаки в тексті наявні, але представлені достатньо скупом: «зелені вулани», «баранячі хлопські кожухи», «арештанти, прив'язані до підводи», «допит в громадській канцелярії», «Марко-комуніст» – з цього можна зробити висновок, що йдеться про акт покари і що це зв'язано з певними суспільно-політичними обставинами. Те, що згадуються жовніри, окремі лайливі польські слова, ще більше локалізує часопростір і, з урахуванням, де й коли написано твір, вказує на події в Західній Україні, пов'язані з пацифікацією 30-х років, коли у зв'язку зі світовою економічною кризою 1929-1933 років, посилились народні протести проти безробіття, безправ'я, національного гноблення українців польським урядом.

Ідеологічні акценти, що їх пропонує В. Бобинський, нейтралізуються силою абсурду, проявом якого виступає в тексті марафон-екзекуція вишуканої жорстокості – біг арештантів, припнутих мотуззям до воза, запряженого вгодованими невиробленими кіньми («рвонули з вітром навзаводи викохані чорні огири» [2, 344]). Абсурдний марафон, напружена до краю воля людини і «розпачливий двобій на очі» створюють експресіоністичний ритм тексту. Стилістично це оформилось у вигляді ледве відчутної «поетичної градації» – наростання драматизму до межі трагізму. Оповідний плин

тексту, де інформується про те, що відбувається на «дорозі абсурду», переривається реченнями, які складаються з одної стверджувальної частки «так». Саме це «так» виступає експресіоністичною мірою стану психіки Степана, виявляючи верхню допустиму свідому межу людського терпіння. «Пам'ятав добре, як гарячий кип'яток хлинув йому у виски й у тім'я і цілком знеладнив мозок... вогняним бризком мелькнули рвані слова пісні про татарський ясир – і тоді саме здавалося йому, що не здолає двигнути вікової ваги напруги» [2, 344]. Для Степана світ збирається і зосереджується в блисківі уїдженного обруча колеса. Це – експресіоністичний пуант – точка зчеплення людини з життям, точка муки. В. Бобинський «заліз» у душу свого героя і звідти, «мов магічною ляппою» (Іван Франко) освітив увесь абсурдний трагізм ситуації, не упустивши найменших деталей, включно до виразу очей і рухів побратимів по болю. Така скрупульозна фіксація найменших нюансів садистського процесу, який розгорнувся на дорозі розправи, і є своєрідним способом деформації дійсності, поданої крізь призму сприймання безпосереднього учасника марафону. Деформація досягнута саме завдяки точності передачі рухів, моментів, думки, сцен. Це – «викривлене» нелюдськими боєм і зусиллям волі сприймання ландшафту екзекуції. «Степан оглянувся і побачив Маркове обличчя. Було бліде з синім. Очі заплющені, ніздрі ходили дрібними дрижаками, рот хлипав повітря – здавалося: кричить людина і кричить так мучено, так жорстоко боляче, що глушить себе і всіх, і не тільки ніхто другий,

а й вона сама вже свого власного крику не чує, не розуміє. На скронях билися б'ючко мотузки набухлих жил» [2, 348]. «Широко розплющені очі живих ляльок божевільного вертепу», «розчавлені жахом обличчя», «навстіж розверсті роти», «напухлі від гарячки м'ясисті язики – це сегменти експресіоністичної психологічної діорами, створеної активізованою первородною жорстокістю, втіленням якої виступає Скорупка – носій «холодних, нелюдяно холодних, ніби мертвякових» очей.

Психологізм у розділі *Роман починається так* з імпресіоністичного плану переходить на експресіоністичний рівень (інтенсивність переживання, пороговий стан). В. Бобинський зумів спроектувати соціальну ситуацію в площину екзистенційного бунту, вольового акту і адаптувати їх до експресіоністичних слівформ і ритму (розміреність, що породжує відчай і жах, справляє враження безкінечності, чим досягається відчуття щосекундного можливого зриву, вибуху). В. Бобинський був мистцем, який апелював до найглибших і, очевидно, найважливіших джерел виникнення і впливу слова – ритму, вібрацій. На ритмі як першооснові художнього слова наголошували Лесь Курбас, Михайло Рудницький, Ігор Качуровський, Володимир Базилевський.

Відсутність повного тексту унеможливує остаточну стильову кваліфікацію, але в рамках експресіоністичної репрезентації «Вікон» як автономна художня одиниця (Микола Дубина в передмові до книги *Гість із ночі* зазначав про «певну сюжетну завершеність» кожного з роз-

ділів [2, 24]). *Роман починається так* проявляє ознаки поетики експресіонізму. В. Бобинський як громадянин, адепт комуністичної ідеології надавав перевагу революційній більшовицькій ідеї, але як мистець перебував у полоні сугестії слова, його ритмовібрацій, вивільнених з матеріально-предметного світу з його обмежувальними рамцями.

Проза, представлена на сторінках часопису «Вікна» за період 1928-1932 рр., в одній своїй частині традиційно-народницька, але достатньо виразний естетичний колорит створюють тексти з експресіоністичним «дном».

Якщо додати ще переклади поезії Ст. Вигодського, Й. Бехера, Л. Фрэнка, Е. Е. Двінгера, рецензії на твори німецьких експресіоністів, статті М. Бажана про *Арсенал* і *Землю* О. Довженка, а також репродукції картин М. Глуценка (наприклад, *Вугляр*), ілюстрації з *Арсеналу* О. Довженка, то складеться дещо інше уявлення про естетичні вектори «просоветського» часопису «Вікна», аніж те, що закріплене в історії української літератури. Виразний експресіоністичний профіль «Вікон» – ще один аргумент на користь тези про повновартісну і загальнонаціональну активацію експресіоністичного архетипу в період з 90-х рр. XIX ст. до 30-х XX ст., що представлене як кількісними, так і якісними показниками.

Bibliography and Notes

1. Бобинський Василь, *«Аполітичність» літератури: про західно-українські літературні угруповання*, «Вікна» 1928, Ч. 4 [Рік 1], с. 23-25.

2. Бобинський Василь, *Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади / Упоряд. М. Дубина*, Київ: Дніпро 1990, 623 с.

3. Бобинський Василь, *Роман зачинається так (Розділ з роману)*, "Вікна" 1932, Ч. 5 (травень), с. 10-19.

4. Бобинський Василь, *Слова (Заспів до поеми «Запалюєм «вогні»)*, "Вікна" 1932, Ч. 3, с. 4.

5. Бобинський Василь, *Смерть Франка (поема)*, "Вікна" 1931, Ч. 6, с. 2-4.

6. Гаврилюк Олександр, *Поема про петлю*, "Вікна" 1932, Ч. 3 (березень), с. 8-12.

7. Гамулець Володимир, *На бруках*, "Вікна" 1932, Ч. 5 (травень), с. 28.

8. Гнатишак Микола, *Сучасне положення європейського театру*, "Дзвони" 1931, Ч. 4-5, с. 265-269.

9. *Голоси про «Вікна»*, "Вікна" 1930, № 1 (січень), с. 91.

10. Дмитрин Володимир, *На критичних позиціях*, "Вікна" 1931, Ч. 6 (червень), с. 27-31.

11. Дмитрин Володимир, *«Як воно з цією анкетой?»* "Вікна" 1930, Кн. 12 (грудень), с. 58-60.

12. Драган Роман, *В гавані золотих гейзерів*, "Вікна" 1930, Кн. 7-8 (липень – серпень), с. 29-34.

13. Драган Роман, *Марш*, "Вікна" 1930, Кн. 4 (квітень), с. 43-49.

14. Костюк Григорій, *Василь Бобинський*, [у:] *Idem, Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах*, Київ: Смолоскип 2008, Кн. 1, 720 с.

15. Курган Остап, *Заломився*, "Вікна" 1931, Ч. 12 (грудень), с. 2-6.

16. *Лев Шіллер про загин буржуазного театру (за стенограмою)*, "Вікна" 1931, Кн. 2 (лютий), с. 59-63.

17. Масляк Степан Юрій, *Пролом: фрагмент з III частини поеми*, "Вікна" 1928, Ч. 4, с. 2. Михайлюк Іван, *Червоне...*, "Вікна" 1932, Ч. 3 (березень), с. 5-7.

18. Олійник-Рахманний Роман, *Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1939 роки)*, Київ: Четверта хвиля 1999, 240 с.

19. Тудор Степан, *Блазни на пожарищі: факто-монтаж*, "Вікна" 1930, Кн. 11 (листопад), с. 67-77.

20. Тудор Степан, *Молошне божевілля: патетична повість про Міру, Лі й колектив*, "Вікна" 1930, № 1 (січень), с. 7-31.

21. Франко Іван, *Із секретів поетичної творчості*, [у:] *Idem, Твори: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1981, Т. 31: *Літературно-критичні праці 1897-1899*, с. 45-120.

22. Яран К., *Пацифізм*, "Вікна" 1932, Ч. 1 (січень), с. 9.

23. Яран К., *Про репортаж*, "Вікна" 1931, Ч. 6 (червень), с. 32-33.

